

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

<美術館>というトポスをめぐる試論(1)

著者	荒川 裕子
出版者	法政大学キャリアデザイン学部
雑誌名	法政大学キャリアデザイン学部紀要
巻	6
ページ	5-20
発行年	2009-03
URL	http://hdl.handle.net/10114/6501

〈美術館〉というトposをめぐる試論 1

法政大学キャリアデザイン学部教授 荒川 裕子

■ 美術館という装置

十八世紀後半から十九世紀にかけて、近代市民社会の成立と期を一にして、パリのルーヴル美術館（1793年開館）やマドリッドのプラド美術館（1819年開館）、ロンドンのナショナル・ギャラリー（1824年開館）をはじめ、ヨーロッパの各地に美術館が陸続と誕生していった⁽¹⁾。以来、規模の大小はむろんのこと、公立・私立といった設置主体や管理運営の形態などの違いはあるにしても、原則としてすべての市民に対して開かれた、アートの展示／鑑賞を目的とする専用の空間という美術館の基本スタイルは、ヨーロッパという一地域を超えて世界共通のスタンダードとして広く採用されてきた。それは取りも直さず、明治時代にヨーロッパから美術館制度を導入し、高度経済成長期のいわゆる「ハコモノ行政」によって各地に公立美術館が開設され、今日しばしば「美術館大国」ともいわれるまでになった日本の状況に端的に示されている⁽²⁾。あるいはごく最近の例でいえば、先にも挙げたルーヴル美術館が、同じヨーロッパ地域に属する北フランスのランスのみならず、まったく異なる文化的背景を持つアラブ首長国連邦のアブダビにも「分館」を開設する計画を発表して耳目を集めたが、それもまた——ことの是非はともかく——美術館という文化的装置が、いかに強固な普遍性を獲得してきたかを如実に明かすものといえよう⁽³⁾。

もっとも、しばらく前から盛んに議論されてきたように、美術館とは実のところそれほど単純なものではなく、むしろ永遠に解消しえないであろうさまざ

6 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号

まな矛盾や困難を孕んだ、極めてプロブレマティックな存在であることもまた広く認識されるようになってきている⁽⁴⁾。たとえば最も根本的な部分でいえば、美術館に展示されている「作品」の多くは、その本来の場や機能——すなわち教会の祭壇画や礼拝像にしろ、宮殿に掲げられた王家の肖像画にしろ、それが存在するに至ったそもそものコンテクスト——から引き離され、一律に「アート」というカテゴリーのなかに収められている。いいかえればこれらの作品は、美術館の壁の内側に持ち込まれるにあたり、アイデンティティの転換を余儀なくされているのである。それゆえわれわれが美術館で目にするものは、「原物」という意味では）オリジナルでありながら、「本来の」という意味では）もはやオリジナルの性質を捨象してしまっているという、奇妙に矛盾した状況が生じることになる。

さらにまた、これらの作品はけっして恣意的に並べられているわけではなく、美術史研究の成果であれ、キュレーターが独自に考え出したコンセプトであれ、何らかの専門的な評価基準——「権威」といいかえてもよいだろう——にしたがって選び取られ、順序立てて展示されている。つまり、通常われわれは美術館に対して、いかなるルールにもしばられずに自由にアートと触れ合うことができる場というイメージを抱きがちである——美術館が提供するホームページやパンフレットのなかに頻出する「アートとの出会い」や「気軽にアートを愉しむ」といった表現も、そうした自由なアプローチを保障しているかのよう響く——にもかかわらず、実際には美術館側が周到に用意した道筋に沿って鑑賞するよう仕向けられているともいえるのである。

そのことは、美術館の展示をめぐる、もうひとつの重大なジレンマにもつながっていく。すなわち、どのような鑑賞者に照準をあてるべきかという問題である。先にも述べたとおり、美術館が美術館であるための要件のひとつは、（それまでに存在していた宮廷のギャラリーや宝物庫、あるいは個人のコレクション・ルーム〔図1〕などとは異なり）あらゆる市民に対して開かれているということである。とはいえ現実には、他のすべての領域と同様、美術に対して造詣の深い者もいれば、そうでない者（数のうえでははるかに多くを占めるであろう）もいる。したがって、前者の批評に堪えうるような高度に専門的な展示（たとえば、一般にはほとんど知られていないが「美術史的」には重要な位



図1 「サー・チャールズ・タウンリーのコレクション室」

ヨハン・ゾファニー画、1783年、タウンリーホール・アートギャラリー蔵、バーンリー、ランカシャー。古美術のコレクターであったタウンリーが、友人たちと自宅ギャラリーで美術談義を交わしている。彼の没後、コレクションは大英博物館によって購入された。

置を占めるアーティストの展覧会など）を行えば、後者の側に不満や敬遠といった反応を引き起こしかねないし、それとは逆のこともまた十分に起こりうる。展示の内容と鑑賞者の理解（の乖離）という課題は、すでに二百年近く前のヨーロッパにおける美術館の草創期から指摘されてきたが、人々の文化消費が著しく進み、美術館以外にも文化的余暇の選択肢が大幅に拡大した今日、それは美術館という制度の存続にすら関わる問題として深刻さを増している⁽⁵⁾。にもかかわらず依然として適切な解法を見出せていないことは、美術館の運営に関する幾多の論に示されているとおりである。一例だけ挙げれば、A. マクレランは、「美術館は教育的かつ善いものであるがゆえに、すべての者によって利用されなければならない」というユートピア的な理想がいまだ存在していることを認めつつも、「『見る』ことや『知る』ことを来館者に促すのは、本来の美術館の主要な仕事であると長らく考えられてきたが、素養のない人々に対して、説明書きや音声ガイドや補助教材やテーマパーク的な呼び物の助けなしに、どうやってそれを果たすことができるのかは問いのままである」と述べている⁽⁶⁾。

8 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号

このような、(表向きは近代主義的な理念に則ったグローバルな普遍性を標榜している内側で)美術館という装置が構造的に抱えざるをえない矛盾や問題点に対して、本稿がただちに明快な処方提示することは当然ながら期待できない。だがここで試みたいのは、少し視点を広げて、美術館の壁の「外側」におけるアートの展示／鑑賞のありように目を向けてみることである。そこから逆照射することによって、美術館が置かれているポジションを——その課題も含めて——より明確に浮かび上がらせると同時に、新たなポテンシャルを引き出す手がかりを探ることにしたい。

■ 街へ出たアート

近年、美術館の壁の外側でアートを展示／鑑賞する機会がいちだんと増加してきている。最も顕著な例を挙げれば、ビエンナーレやトリエンナーレといった、特定の地域を舞台として定期的に開催される現代アートの国際展の隆盛がある⁽⁷⁾。1895年に始まった「ヴェネツィア・ビエンナーレ」を嚆矢として、第二次世界大戦後には「サンパウロ・ビエンナーレ」(1951年創始)、「ドクメンタ」(ドイツ・カッセル市、1955年創始)、「ミュンスター彫刻プロジェクト」(1977年創始)、「イスタンブール・ビエンナーレ」(1987年創始)といったように増えていき、1990年代に入ると、「光州ビエンナーレ」(1995年創始)、「上海ビエンナーレ」(2000年創始)、「横浜トリエンナーレ」(2001年創始)、「シンガポール・ビエンナーレ」(2006年創始)などアジア地域の都市も次々に加わり、現在では大小取り混ぜればほぼ世界中で開催されているといってよい。もちろん、上海ビエンナーレにおける上海美術館や、福岡アジア美術トリエンナーレ(1999年創始)における福岡アジア美術館のように、これらの国際展にあっても、展示の拠点として美術館をはじめとする恒久的な建物を用いる場合が少ない。とはいえそれ以上に、開催地となる都市そのものを、その歴史や産業、町並みや人々の暮らしなども含めて、時間的にも空間的にも多様な幅や厚みを具えた有機的な場と捉え、そこにアートの展示／鑑賞という新たな契機を織り込んでいこうとする方向性がより明白に認められる。たとえば2007年の第12回ドクメンタでは、これまでメイン会場となってきたフリデリシアヌム美術館〔図2〕に加え、中心市街地からやや離れたヴィルヘルムスヘーエ城や地



図2 第12回「ドクメンタ」会場
メイン会場のフリデリシアヌム美術館、カッセル市。

域の複合文化施設クルトゥーアツェントルム・シュラハトホーフほか、市内の随所にサテライト的な展示場が設けられた〔図3〕。また2008年9月から11月にかけて開催された第3回横浜トリエンナーレでも、新港ピアや赤レンガ倉庫1号館のような展示専用に設えられた会場〔図4〕だけでなく、商業施設であるランドマークプラザや明治時代末に造られた三溪園、さらには街なかのオープンスペースにも幾つかのインスタレーションが設置された〔図5〕。このように近年の国際展においては、従来の展示会場のような「特別に囲われた空間」を乗り越えて、アートが都市の内部へと拡散・浸透してゆき、都市を構成している種々さまざまな要素とダイレクトに切り結ぶ例を数多く見出すことができる⁽⁸⁾。

そうした傾向は、大がかりな国際展において見られるばかりでない。今日、規模においてはるかに小さく、したがってひとつの都市全体というよりむしろひとつの地域を対象を絞ったアートの展示プロジェクトが、国内外のいろいろ

10 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号



図3 第12回「ドクメンタ」の展示

カッセル市のヴィルヘルムスヘーエ鉄道駅前に掲げられた、アラン・セクラのビルボード作品「すべての人間は姉妹になろう」。



図4 第3回「横浜トリエンナーレ」会場
展示会場のひとつ、赤レンガ倉庫1号館。



図5 第3回「横浜トリエンナーレ」の展示

市内の「運河パーク」のなかに、チャウ・ミンスクとジョセフ・グリマによる、白いフラフープを組み合わせた仮設のパビリオン「リング・ドーム」が見える。

な土地で盛んに実施されているが、そこでは、大型の国際展ではおそらく不可能であろう親密さや細やかさをもって、地域とアートとの対話が試みられている。たとえば2008年9月から10月にかけておよそ一ヶ月間開催された「Aka-saka Art Flower 08」は、その端的な例のひとつに数えられるだろう。「『アート』と『社会』の新たな関係性をさまざまな手法で試行し、そこから多種多様な『花』が咲くことを期待して命名され」^⑨たこのプロジェクトでは、複合エンタテインメント空間を標榜する赤坂サカスを中心に、赤坂氷川神社や旧赤坂小学校、元料亭「島崎」の日本家屋など、赤坂という街が擁している由来も用途もさまざまなスポットがそのままアートの展示のための舞台に転じ、われわれは作品の鑑賞を目ざしてあちこちの通りや建物を行きつ戻りつするうちに、それまでとはどこか異なる感覚が覚醒し、新たな視点を通してこの街を眺めなおすことになる〔図6・7〕。プロジェクトのキュレーターを務めた窪田研二は、このような展示方法が引き起こす効果について、「アート作品には日常生活では気づかないことを視覚化、顕在化し、私たちに気付かせる力があります。そうした作品が赤坂の街中で展開されることにより、今まで見えなかった

12 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号



図6 「Akasaka Art Flower 08」の展示

旧赤坂小学校の外壁に、アーティストのユニット、HITOTZUKI (Kami X Sasu) による壁画が描かれている。



図7 「Akasaka Art Flower 08」の展示

旧赤坂小学校体育館内部。小沢剛、パラモデルほかによる作品が展示されている。

街の魅力や、意識することのなかった『世界』が見えてくるのです」⁽¹⁰⁾と語っているが、引用文中の「赤坂」を他の地名に替えさえすれば、これはまさに、現在各地で展開しているアート・プロジェクトのほとんどすべてに適用しうる、いわば最大公約数ということができるだろう。

むろんそれらのプロジェクトは、開催される地域の特性や事業の主体——先の「Akasaka Art Flower 08」を主催したTBSのような私企業もあれば、ヴェネツィア・ビエンナーレほか国際展のサポートを数多く手がけている国際交流基金や、各種の財団、大学、NPO、さらにはこれらが複合したものなど多種多様である——の違いなどによって、展示の趣旨や形態がそれぞれ大きく異なっている。しかしいずれにおいても共通しているのは、アートが「街へ出る」ことによって、周囲を取り巻くさまざまな事象と共鳴し合い、そこからまた何かが生まれる（起こる）ことが期待されるということである。たとえばアートを介して地域の歴史や文化資源に光を当て、時の推移のなかに埋もれていた街の記憶や人々の想いを呼び覚ましたり、あるいは見慣れた街の情景にアートという異質な要素を投げ込むことで、われわれの視覚を掻き回し意識を攪乱させて別の次元へと誘うなど、アートがそれ自身で完結するのではなく、一種の「触媒」としての働きが強く求められているのである⁽¹¹⁾。

■ 美術館の内と外

ところで、アートが「街へ出る」ということは、別の観点から見れば、アートがもはやその本来あるべき場所にとどまてはいないということでもある。いうまでもなくそれは、専らアートのためだけに捧げられた、したがってアートが間違いなくアートであることを保障してくれる美術館という施設である。もちろん、すべてのアートが美術館から出ていったわけではない。本稿のはじめでも触れたように、一方では、美術館という近代に生まれたアート専用の文化装置が——その内側にさまざまな矛盾や問題を抱えながらも——グローバルな規模で普及し、他方、その枠組みのなかに収まる代りに、地域のなかへ自在に分け入っていくアートもまた増えてきているのである。とすれば現在、アートの展示／鑑賞のあり方において、二種類の、もしくは二重の構造が存在しているということになるのだろうか。

14 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号

確かに、先にも述べたとおり街へ出たアートは、美術館においては当然のことと見なされるような、ひとつの自律した審美的対象であるよりもむしろ、地域をかたちづくっている風景や人や歴史と相互に呼应し合い、多様な関係を結び合うなかで、自らの意味をいわば有機的に形成していくことに大きな特徴がある。それゆえ、美術館に展示されているアートの多くが確固とした「作者性」（作品のすぐ脇に添えられたプレートに歴然と示されている）を有しているのに対し、街なかのアートにはそのような主体の明示が希薄であることが少なくない。とりわけ、近年多く見られるような「参加型」のアートの場合、アーティストはその基本的なコンセプトを提示するにとどまり、代って一般の人々が実際の制作の大部分を担っている例も稀ではなく、作者の所在はいっそう不明瞭となっている〔図8〕。さらにいえば、こうした参加型アートでは、しばしばその制作の「プロセス」をより重視することから、結果的に「作品」と呼べるものが残らないことすら珍しくない。

あるいはまた、美術館という一種の「保護区」ととどまる代りにアートが「街へ出る」ためには、当然のことながら出ていく先の「場」——特定の建物や土地に固定的に設置されるアートだけでなく、短期間実施されるだけのパフォーマンスや移動を伴う作品であっても、やはり何らかの物理的空間を要するであろう——を選ぶ（もしくは確保する）という働きかけが不可欠であり、時にはその場所を所有ないし管理している相手との直接的な交渉が必要となる。のみならず多くの場合、その場所の特性に応じた、いわゆる「サイト・スペシフィック site-specific」な作品が新たに制作される〔図9〕⁽¹²⁾。それはつまり、こうした一連の工程を含んだアートの実践が、必然的に現在活動しているアーティストによる、文字どおりコンテンポラリー（同時代）なものにほぼ限られてしまうことを意味している。一方、美術館に展示されるアートは、そもそも美術館という施設が本来担っている使命には「展示」のみならず「収集」「保存」「研究」「教育」といった要素が含まれていることからしても、より幅広く多様な時代や地域にわたっているのが普通であろう⁽¹³⁾。

鑑賞者の立場に目を向けてみれば、美術館におけるアート体験は、基本的には個人のなかで完結する営みであるといってよい。われわれは紛れもないアートに触れることを期待して美術館を訪れ、まわりに気を散らすものもない「ホ



図8 第3回「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」(2006年)の展示
田園地帯の道端に並んでいるのは、アーティストのスー・ペドレーが提供したオーストラリアのウール地に、地域の人々が民具などを基にした模様を刺繍した作品。



図9 第4回「ミュンスター彫刻プロジェクト」(2007年)の展示
ミュンスター市内にあるヴェストファリア・ヴィルヘルム大学理学部の構内に設置された、ブルース・ナウマンの作品「正方形の窪み」。もともと1977年の第1回展のために構想されたが、当時は許可が下りなかった。

16 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号

ワイトキューブ」のなかで作品と真正面から向き合う。J. ウォルシュは、美術館の本来的な機能について、(いささかロマン主義的な語り口ではあるが)次のように述べている「美術館がなしうる最も崇高で価値あることは、美術作品の深い体験を一人ひとりの来館者に提供することなのです。…それは、理性を超えた感動を生み出し、頭皮や涙腺、肺、心臓に直接働きかけます。…私たちを揺さぶり、混乱させ、手が届きそうで届かないものへの痛切な憧れを呼び起こします。さらに、思いがけない方法で思考や感覚の可能性を広げ、新しい連想、新たな好奇心をかき立てます」⁽¹⁴⁾。ここにも見て取れるように、美術館での鑑賞は、われわれが作品を介して自己の内側へと向かっていくことを促すのに対して、街なかでのアート体験は、作品それ自体との対話にとどまらず、作品をきっかけとしてわれわれの意識を自己の外側へと導き、先にも引いたように「今まで見えなかった街の魅力や、意識することのなかった『世界』が見えてくる」ことをも可能にするのである。

このように、美術館の壁を境にして、その内側に置かれたアートと外側に置かれたものとのあいだには、ほとんど決定的ともいえるような違いを数多く指摘することができる。だがそのことをもってして、ただちに美術館のアートと街なかのアートを厳然と区別し、それぞれ別次元のものとして捉えるのはいささか性急にすぎるように思われる。事実、近年行われているアートの展示のなかには、これらのいずれとも異なった、というよりむしろこれらのいずれをも包摂した、いうなれば第三の方法を採り入れた例がしばしば見られるようになってきている。そこでは、美術館が自らの存在を外へ向けて開いていくことによって、いいかえれば美術館の壁の内と外とをつなぐ回路を設けることによって、美術館のアートと街なかのアートを隔てる境界を——完全に、とはいわないまでも——排していこうとする意図が感じられる。こうした展示プロジェクトが試みられるようになった根底には、美術館という装置そのものを再考しようとする、すなわち前にも触れたような、美術館が抱えている矛盾や困難の解消に向けての可能性を探ろうとする意識があるのではないだろうか。以下においては、より具体的な事例を手がかりにしながら、美術館の新たな位置づけについて検討していくことにしたい。

[注]

- (1) ヨーロッパにおける美術館の誕生の経緯に関しては数多くの研究があるが、以下が最も基本的な文献といえよう。

Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995.

- (2) 日本における美術館制度の導入とその後の展開については、以下を参照。
北澤憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート』美術出版社、一九九〇年
佐藤道信『＜日本美術＞誕生—近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、一九九六年

暮沢剛巳『美術館はどこへ？—ミュージアムの過去・現在・未来』廣済堂出版、二〇〇二年

並木誠士・中川理『美術館の可能性』学芸出版社、二〇〇六年

また、平成17年度の文部科学省「社会教育調査」によれば、博物館および博物館類似施設の総数は5614館（それぞれ1196館と4418館）で、前回調査（平成14年）と比較して、各々6.8%と4.1%の増加。うち美術館の総数は1087館で、博物館に含まれるものが423館（全体の35.4%、前回より10.4%増）、博物館類似施設に含まれるものが664館（全体の15.0%、前回より2.0%増）。

文部科学省 HP : http://www.mext.go.jp/b_menu/toukei/001/004/h17/002.htm

- (3) たとえば、朝日新聞2008年2月26日夕刊記事「ルーブル、世界へ展開」など。
(4) 美術館という制度をめぐる議論については多数の論考があるが、ここでは主に以下を参照。

北澤、前掲書

並木・中川、前掲書

暮沢剛巳『美術館の政治学』青弓社、二〇〇七年

- (5) たとえば、2003年に芦屋市立美術博物館が、市の行政改革に伴って民間委託へ、それが不可能な場合は売却ないし休館へと追い込まれる事態が起こったが、その背景には市の財政難だけでなく、同館の主要な収集・研究活動が、一般になじみの少ない前衛美術団体「具体美術協会」の作品であったことも影響しているという。芦屋市立美術博物館問題については、

18 法政大学キャリアデザイン学部紀要第6号

並木・中川、前掲書、77～79頁

を参照。

また、イギリスの例に限られるが、美術館の草創期における観衆と展示の関係については、

Paul Barlow and Colin Trodd (eds.), *Governing cultures: art institutions in Victorian London*, Ashgate Publishing, 2000

に詳しい。

- (6) Andrew McClellan (ed.), *Art and its Publics : Museum Studies at the Millennium*, Blackwell Publishing, 2003, 36－37.

- (7) 近年各地で開催されている現代アートの国際展の意義や課題をめぐる議論については、以下に詳しい。

『横浜会議2004「なぜ、国際展か？」』多摩美術大学芸術学科建昌ゼミシンポジウム企画、BankArt1929、二〇〇五年

暮沢剛巳・難波祐子（編著）『ビエンナーレの現在：美術をめぐるコミュニティの可能性』青弓社、二〇〇八年

- (8) 第12回ドクメンタ、および第3回横浜トリエンナーレの詳細については、以下の展覧会カタログを参照。

Roger M. Bürgel and Ruth Noack, *Documenta 12: Bilderbuch*, Köln, Taschen, 2007

YOKOHAMA TRIENNALE 2008 TIME CREVASSE、横浜トリエンナーレ組織委員会、二〇〇八年

- (9) 「Akasaka Art Flower 08」公式 HP:<http://sacas.net/artflower/index.html>

- (10) 同ホームページ

- (11) 街へ出たアートに何が求められているのか、以下に例示するようなアート・プロジェクトの趣旨説明にも端的にうかがうことができる。

「黄金町バザールは、地域とアートの共存を通して街並が新しく生まれ変わることをめざす事業であり、その最初の一步として位置づけられます。

今回はアートという枠にあえてこだわらず、衣食住にわたる新しい経済活動を導入しながら、街の在り方を見直すアイデア、イベントなど多彩な分野を取り入れて全体を構成しています」黄金町バザール（主催：黄金町バザール実行委員会、2008年9月11日～11月30日開催）公式 HP:<http://www.koganecho.net/JPN/about.html>

「サステイナブル・アートプロジェクトは、実行本部である環境プロセスアート、並びに東京藝術大学を中心に市民と台東区が協力し合い行っているアートプロジェクトです。若いアーティストたちの創作発表活動を支援し、広く市民のみなさんが芸術に身近に触れる機会を提供することで、地域が持続的に文化的発展していくことをめざし、2004年より活動を続けています」サステイナブル・アートプロジェクト2008（主催：Ueno Town Art Museum〔東京藝術大学、台東区〕、2008年10月18日～11月8日開催）
公式 HP:<http://www.geidai.ac.jp/event/sustain/#>

- (12) サイト・スペシフィックとは、「特定の場所、特定の空間と分かちがたく結びつき、そのような不可分の関係性の中で成立する美術作品のあり方」を指す。美術という専門領域のなかで発展してきた正統的なモダニズムが行き詰まりを見せた1960年代より、美術館という純粋で中立的な展示空間を超えて、都市や自然のなかに直接作品を設置する試みが行われるようになった。そこには、「作品」そのものよりもむしろ、それを取り巻く「場」に鑑賞者の意識を向かわせようとする意図が込められている。以下を参照。暮沢剛巳『現代美術を知る クリティカル・ワーズ』フィルムアート社、二〇〇四年、89～90頁。

Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (eds.), *Sculpture Projects Münster 07*, Köln, 2007, 450.

- (13) たとえば日本の「博物館法」（昭和26年）によれば、「博物館とは、歴史、民族、芸術、産業、自然科学等に関する資料を収集し、保管し、展示して教育的配慮の下に一般公衆の利用に供し、その教養、調査研究、レクリエーション等に資するために必要な事業を行い、あわせてこれらの資料に関する調査研究をすることを目的とする機関」（第一章総則 第二条）とある。

なお日本では、博物館のうち、美術に特化したものを「美術館」と呼んで区別しているが、本来は博物館（museum）のカテゴリーに含まれる。

- (14) ジョン・ウォルシュ「絵画、涙、照明、椅子」、ジェイムズ・クノー（編）『美術館は誰のものか』所収、村上博哉・小野寺玲子・平川淳・森美樹記、ブリュッケ、2008年、102～103頁。

付記 本研究の一部は、2007年度法政大学特別研究助成および2007年度科学研究費補助金（基盤研究（C））による成果である。

ABSTRACT**An Essay on the Topos of “Museum” 1****Yuko ARAKAWA**

In keeping with the development of civic society in Europe, the number of public museums has increased steadily there. By now, the institutional system of art museums has been firmly established not only in Western countries but in the rest of the world, including Japan where it was introduced during the Meiji Era after which hundreds of art museums have been built in tandem with Japan's economic growth.

However, as recent discussions show, the art museum as a public institution has in itself many contradictory aspects. For example, though museums are essentially intended for “the public,” patronage actually consists of those who have a good grounding in art as well as those who are still uninitiated, which makes it difficult for an art exhibition to be fully appreciated by both alike. This kind of problem seems not to be easily resolved, so this paper would like to suggest and examine another way of displaying art, namely, exhibitions or art projects where works of art are publicly shown “outside” the walls of the museum. There are, of course, many differences between the artistic experience in a museum and in a town. In a museum, for instance, the visitor usually appreciates an individual work of art, while art set in a town tends to be a kind of catalyst for the viewer to become aware of the history, the scenery and/or the people of that area in addition to the art itself.

Nowadays, one more way, a third way, of displaying art has come to be realized. In several art projects, museums are trying to open themselves substantially to the general public by connecting the displays inside and outside the museum. This may in part lead to a solution of the problems mentioned above.